

Germany
mancke.com

European representatives

Benelux
Adams Muziekcentrale
www.adams.nl

France
Aria Musique
www.ariamusique.fr

Germany
Musik Bertram
www.musik-bertram.com

Italy
Daminelli Pietro
www.daminellipietro.it

Norway
Pan Musikk
www.panmusikk.no

Poland
Alec Music
www.alecmusic.pl

Poland
Jarmula Music
www.jarmula.com

Switzerland
Musikhaus Gurtner
www.musikhaus-gurtner.ch

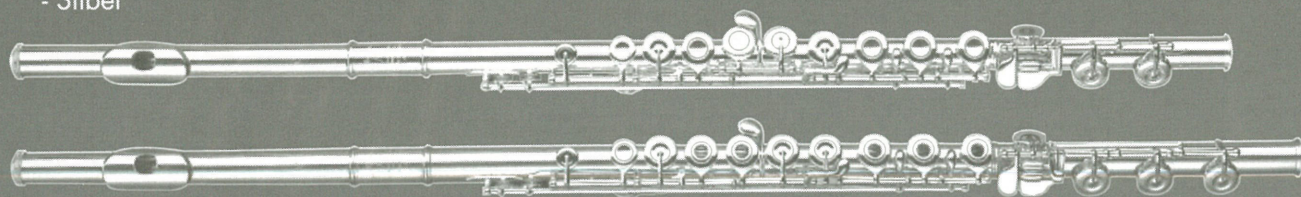
Switzerland
Vents Du Midi
www.vents-du-midi.ch

United Kingdom
Just Flutes
www.justflutes.com

Flöten

- Silber und mit Platin-Auflage
- 9 -, 14 -, 18 - und 24 - Karat Gold
mit Silber - und Gold-Mechanik

Alt-Flöten
- Silber



The Muramatsu
flute

MURAMATSU
EUROPA VERTRIEBS GMBH
Tel. (0761) 27 30 90 30
e-Mail: info@muramatsu-europe.com

für Service-Fragen in
Europa zuständig:
Frau Jaemin Cheon-Gebauer

Die Flötenwerke von László Lajtha

VIKTÓRIA OZSVÁRT

2017 erinnerte sich die ungarische Musikwelt an László Lajtha, einem ungarischen Komponisten und Musikethnologen, der vor 125 Jahren, 1892 in Budapest geboren wurde. In seinem Oeuvre befinden sich 69 Werke. In sechs Kammermusikwerken spielt die Flöte eine wichtige Rolle (Tabelle 1). Außer diesen Werken hat Lajtha eine Konzertsuite für Flöte und Klavier und ein Stück in zwei Sätzen für Soloflöte geschaffen. Diese Werke wurden in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre fertiggestellt, doch bis heute werden sie nur sehr selten gespielt. Diese Kompositionen spiegeln die reiche künstlerische Phantasie ihres Komponisten wider, und bieten neben den technischen auch musikalische Herausforderungen. Die *Sonate en Concert*, die *Deux pièces pour flûte seule* und die Kammermusik von Lajtha werden trotz ihrer spannenden Eigenschaften weniger gespielt als andere Meisterwerke des Flötenrepertoires des 20. Jahrhunderts. In diesem Artikel versuche ich László Lajtha im Kontext der ungarischen und europäischen Musikgeschichte des 20. Jahrhundert vorzustellen. Es stellt sich die Frage, unter welchen Umständen und Einflüssen seine Flötenwerke komponiert wurden und welche ihrer Merkmale an die Tradition der Stücke des bekannten Flötenrepertoires anknüpfen.

László Lajtha studierte Klavier und Komposition an der Franz Liszt Musikakademie, Budapest von 1909 bis 1913. 1910 lernte Lajtha einige Monate lang Klavierspielen unter der Leitung von Béla Bartók. Gleichzeitig nahm er Kompositionstudien bei Zoltán Kodály und setzte sein Studium später in der Klasse von Viktor Herzfeld fort. Lajthas Eltern drängten ihn neben

unsicheren artistischen Plänen gleichzeitig einen „bürgerlichen“ Beruf zu erlernen. So absolvierte Lajtha – wie viele andere Künstlerstudenten dieser Zeit – 1918 das Studium des Rechts an der Universität der Wissenschaften, Budapest (heute: Loránd Eötvös Universität der Wissenschaften). Hier ist zu bemerken, dass Lajtha von 1915 bis 1918 im ersten Weltkrieg Kriegsdienst leistete. Er bekam mehrere militärischen Auszeichnungen.

Ogleich Lajtha zehn Jahre jünger als Bartók und Kodály war und die Ästhetik seiner Kompositionen zu einer späteren Generation gehört, formierte sich sein kompositorischer Stil unter den gleichen Einflüssen. Lajtha – so wie auch Bartók und Kodály befasste sich mit dem Sammeln und Systematisieren des Volksmelodieschatzes ungarischer Dörfer – und zwar nicht nur der Dörfer des jetzigen Ungarn, sondern auch der in Österreich-Ungarn, vor allem in Siebenbürgen (heute Rumänien). Die Volksmusik inspirierte Lajtha während seiner Laufbahn. Neben der ungarischen Volksmusik kennzeichnet Lajthas ganzes Oeuvre so auch seine Flötenwerke Stilelemente der französischen Musik.

Kodály und Bartók haben die zeitgenössische französische Musik 1907 kennengelernt – auch Lajtha wurde einige Jahre später von diesem neuartigen Erlebnis beeinflusst. Im ungarischen Musikleben und in den Musiklehren herrschte an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eine sich noch seit Brahms und Wagner vererbte germanische Tradition. So war für die ungarischen Musiker der französische Impressionismus und vor allem die neuartige Harmoniewelt von Claude Debussy wie eine Revolution. Französische Stilelemente



▲ Der junge Lajtha studiert eine Partitur.

Lajtha sammelt Volksmusik in Kisgyőr, Ungarn (1929)



finden sich in allen Schaffensperioden von László Lajtha. Sie sind erkennbar an der transparenten Instrumentalisierung, am *parlando* Rhythmus und an der einigartigen Formenbildung der Kompositionen. Anfang der 1950er Jahre wurde Lajthas Verlangen nach dem unerreichbaren Ausland und Frankreich stärker als bisher. In seinen repräsentativen Symphonien benutzte er französische Tempo-Vorschriften statt der üblichen italienischen Fachwörter, und es ist auch zu bemerken, dass Widmungen für französische Kollegen und Freunde häufiger erscheinen als zuvor.

Op. Nummer	Titel	Apparat	Jahr der Entstehung	Jahr des Verlags	Uraufführung
op. 22	Trio no. 1	Fl., Vc., Hf.	1935	1937	1936, Paris
op. 26	Marionettes, Quintett no. 1	Fl., Vne., Br., Vc., Hf.	1937	1939	9. Mai 1938, Paris
op. 34	Trois nocturnes	Gesänge, Fl., Hf., Streichquartett	1941	unveröffentlicht	21. Nov. 1961, Paris
op. 42	Quatre hommages	Fl., Ob., Kl., Fg.	1946	1957	5. April 1957, Budapest
op. 46	Quintett no. 2	Fl., Vne., Br., Vc., Hf.	1948	1948	1948, London
op. 47	Trio no. 2	Fl., Vc., Hf.	1949	1950	2. Februar 1955, Paris
op. 64	Sonate en Concert	Fl., Kl.	1958	1960	1960, Hamburg
op. 69	Deux pièces pour flûte seule	Fl.	1954-58	1964	?

Tabelle 1.: Die Werke mit Flöte von László Lajtha.

Das Oeuvre von Lajtha zeichnet eine zyklische Strukturierung. In den 1910er Jahren komponierte er vor allem Klavierstücke und Klavierzyklen. Von den 1920er Jahren an stellte er lieber die Kammermusik in den Vordergrund. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre erschienen Werke mit wachsendem Apparat. Bartóks Vorschlag folgend komponierte Lajtha 1936 seine erste Filmmusik zu einem Film des österreichischen Direktors Georg Hoellering. Die Hoellering gewidmete erste Symphonie (op. 24, 1936) entstand in engem Zusammenhang mit diesem Stück. Filmmusik blieb immer eine wichtige Quelle der Inspiration für den Komponisten, der seinen symphonischen Stil beeinflusste, und blieb noch erkennbar auch in den grandiosen, symphonischen Spätwerken. In dieser späten Schaffensperiode tauchten jedoch die Kammermusikwerke wieder auf. In gewisser Hinsicht blicken diese Kompositionen auf die 1920er Jahre zurück, aber ihre neuartigen Klänge und Formen verdeutlichen eine solange unbekannte künstlerische Denkweise des Komponisten.

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahren, während einer seiner Studienreisen, lernte Lajtha den französischen Verlag Alphonse Leduc kennen, der Lajthas permanenter Verlag bis zum Tod des Komponisten wurde. In den fünfziger Jahren vermehrten sich die Aufträge von Leduc. Darin spielten die ungarischen politischen Umstände eine wichtige Rolle. Die zentralisierte und mit politischen Ideologien erfüllte Atmosphäre beschädigte nicht nur die innere Autonomie der Künstler, sondern auch die Auslandsreisebeschränkungen verminderten ihre Möglichkeiten, mit den europäischen kulturellen Einrichtungen eine konstruktive Beziehung aufzubauen oder fortzu-

László Lajtha in seiner Wohnung in Budapest während der Arbeit



setzen. Wegen der veränderten wirtschaftlichen Verhältnisse befanden sich viele Künstler und Musiker an einem finanziellen oder künstlerischen Tiefpunkt. Innerhalb eines Jahres verlor Lajtha seine Positionen an mehreren ungarischen Instituten, z. B. wurde er von den Direktorstellen der „Nemzeti Zenede“ (ungefähr wie „Nationale Musikschule“), des Ungarischen Rundfunks und der Volkskunde-Abteilung des Nationalen Museums entlassen. Unter diesen Umständen half Leduc mit Kompositionsaufträgen. Diesbezüglich sind Leduc und die anderen französischen Verbindungen von Lajtha von entscheidender Bedeutung, und die unmittelbare Ursache der Entstehung der *Zwei Solostücke für Flöte* (op. 69, 1954–1958) und der *Sonate en Concert* (op. 64, 1958).

I. Deux pièces pour flûte seule (op. 69, 1954–1958)

Da der Auftrag von Leduc kam, ist es möglich, dass bei der Komposition der *Zwei Solostücke für Flöte* Lajtha die französischen Ansprüche aufmerksam beobachtete. Die technischen Ansprüche dieser Kompositionen zeigen, dass während des kompositorischen Prozesses Lajtha an die Böhm-Flöte dachte, die in dieser Zeit in Frankreich schon weit verbreitet, in Ungarn aber noch wenig bekannt war. Diese technischen Voraussetzungen ermöglichen zum Beispiel die virtuellen Kadenzen in der Mitte des ersten Satzes, oder die raschen Sechzehntel, die auch im dritten Register des Instruments auftauchen. In Frankreich gab es ein höheres Niveau der Flötentechnik als in Ungarn. Die französischen Flötisten-Komponisten schufen schon von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts an Flötenwerke in einem neuen Stil, in welchem sie die Möglichkeiten der technischen Innovationen der Böhm-Flöte weitgehend anwandten. Die bedeutendsten Vertreter dieses Phänomens waren Louis Dorus (1812–1896), Lehrer am Pariser Conservatoire, sein Schüler und Nachfolger Paul Taffanel (1844–1908), und später auch die Schüler von Taffanel, Philipp Gaubert (1879–1941) und Louis Fleury (1878–1926). Eine berühmte gemeinsames Werk von Taffanel, Gaubert und Fleury ist eine Flötenschule, *Méthode complète* auch von Leduc 1923 veröffentlicht. Im Gegensatz zu den französischen Richtungen verbreitete sich die Böhm-Flöte in Ungarn später und nur langsam. Sie wurde erst in den 1960er Jahren das häufigste Flötenmodell. Lajtha's Flötenkompositionen der 1950er Jahre sind in gewissem Sinne in einer Zeit der Veränderung entstanden.

Die Flöte als Soloinstrument vor der Böhm-Flöte war weniger populär wegen

ihrer technischen Beschränkungen, die sowohl die Ausdrucksmöglichkeiten als auch die Phantasie der Komponisten zu eng gebunden hatten. Ein typisches Beispiel befindet sich im oeuvre von Johann Sebastian Bach. Bach hat mehrere Serien aus Suiten für Solovioline, Solocello und sogar für das Klavier geschaffen, aber nur ein einziges Werk für Soloflöte 1723, die *Partite in a-moll* (BWV 1013). 200 Jahre danach, 1913 komponierte Claude Debussy schon für die Böhm-Flöte sein Solowerk für Flöte, *Syrinx*, gewidmet für Louis Fleury. Ab dieser Zeit interessierten sich immer mehr Komponisten für die Flöte. Einige von diesen Werken von ungarischen Komponisten sind Sándor Jemnitz: *Solosonate* (1938), Endre Szer-vánszky: *Fünf Konzertetüden* (1956) und Ern Dohnányi: *Passacaglia* (1959).

Am 17. September 1957 schrieb Lajtha in einem noch unveröffentlichten Brief an seine Söhne:

Ich habe vorher die Flötenetüden, die Leduc bestellte, geschrieben. Sie sollen im pädagogischen Sinne Etüden sein, aber jede soll (weil sie keine Klavierbegleitung haben) an die Bachschen Sätze der Violin-, Gamben- oder Flötensonaten ähneln. Leduc hat auch ein Konzertstück für Saxophon und ein anderes für Horn bestellt, die als Teil des offiziellen »concours« Studienplan des Pariser Conservatoire benutzt werden sollen.¹

Lajtha spricht über Etüden, aber die *Zwei Stücke* sind keine mechanischen Fingerübungen. [Anhang, Tabelle 2.] Der passende Begriff ist vielmehr das Charakterstück, weil die Sätze sich als zwei Charakterbilder oder sogar als zwei Stilstudien vorstellen. Im Briefzitat nannte Lajtha Bachs Solosonaten als sein Vorbild; die zwei beendeten Sätze aus dem ursprünglichen sieben Sätze lang geplanten Werk bestätigen seine Behauptung. Außer den Verweisungen auf die Stilelemente der Tanzsätze der Barocksuiten ist es die kompositorische Richtung des 20. Jahrhunderts in Frankreich, die als künstlerisches Vorbild nachhaltig Lajthas Flötenkompositionen beeinflusste.

1. Satz: Mélancolique

Die musikalische Textur am Beginn des Satzes ist ungewöhnlich für eine Flötenkomposition. Auf der Flöte kann der Spieler normalerweise nur eine Melodie, selten einen Klang erklingen lassen. Am Anfang des Satzes hören wir zwei Stimmen: die eine spielt einen H Orgelpunkt, der andere spielt die eigentliche Melodie darüber. Mit dieser Technik bekommen wir eine auf unübliche Weise gebildete Polyphonie, die auf der ursprünglichen einstimmigen Flöte einen mehrstimmigen musikalischen Text erklingen lässt. In der Barockmusik finden wir

Nach dem ersten Teil kommt eine Quasi-Kadenz oder Fantasie. Die Schwierigkeit liegt in dem raschen Tonleiter-Fragment mit großem Umfang, die vom C bis zur dritten Oktave die ganze Stimmlage des Instruments umklammert. Die immer klare, perlenhafte Spielart, und der im tiefen und hohen Register gleichartig ausgearbeitete Klang ist wesentlich. Zwischen diesen Registerwechseln verändert sich auch die Dynamik, das vergrößert die Schwierigkeiten des Flötisten. Neben den technischen Schwierigkeiten ist im Mittelteil des ersten Stücks die musikalische Fantasie und Empfindsamkeit gefragt. Im dritten Teil kehrt das musikalische Material des ersten Teils zurück, diese Phänomen bildet auf den ersten Blick eine Trioform. Wenn wir die Tonarten im Satz überblicken, bekommen wir eine komplizierte, interessante Ausbildung. Der Hauptsatz steht in der Grundtonart e-moll, dann kommt ein Teil als Seitensatz in der Dominante h-moll. Bei der analogen Stelle in der Reprise ist die Tonart die Subdominante a-moll und dann kehrt die Grundtonart e-moll zurück. So bildet sich eine unübliche Form, die das Trio und den Sonatensatz verschmelzen lässt.

2. Satz: Vif et gracieux

Im zweiten Satz steht Lajthas andere Quelle, die Inspiration der Volksmusik im Vordergrund. Lajtha machte 1911 seine erste Sammlungsreise, danach spielte Volksmusik und Volkskunst in seinem ganzen wissenschaftlichen Lebenslauf eine wichtige Rolle. Die melodische Welt und der tanzhafte Schwung des zweiten Satzes spiegelt eine Inspiration aus der ungarischen Volksart wider. Die Rhythmik des Hauptsatzes kehrt mehrmals zurück wie ein Rondothema; zum letzten Mal ändert es sich wie in einer Improvisation und ähnelt dem reich ornamentierten Stil der instrumentalen ungarischen Volksmusik. Die Figurationen der kleinen Rhythmen erinnern uns wieder an die von der Volksmusik bekannten Ornamentelemente. Diese Inspiration ist aber kein Alleinherrscher: die Erscheinung der Ganztonleiter, die unerwarteten, unerwarteten harmonischen Wendungen und die den tanzhaften Schwung

beschränkenden rhythmischen Spiele stellen eine Verwandtschaft mit der französischen Flötenliteratur des 20. Jahrhunderts her. Musikalischer Humor ist charakteristisch während des ganzen Satzes. Eine bedeutungsvolle Parallele tritt hier auf: eine Motivgruppe in Lajthas Werk ist eng mit einer anderen Motivgruppe aus Bartóks Klavierwerk *Paprikajancsi* verwandt. Paprikajancsi ist ein Clown, ein Spassmacher in der Tradition des ungarischen Volksmärchens. Seine hin und her hoppelnden Dreiklänge ähneln der Dreiklänge, die die Solo-flöte im zweiten Satz von Lajthas Komposition spielt. In dieser Hinsicht verknüpft in *Deux pièces pour flûte seule* Lajtha die ungarische Volksart mit der Bachschen Tradition und mit den Stilelementen des französischen Flötenrepertoires.

II. Sonate en Concert (op. 64, 1958)

Die *Sonate en Concert*, komponiert 1958, passt auch in die Tradition der französischen Musik speziell der französischen Flötenmusik. [Anhang, Tabelle 3] Die Art der Komposition, die virtuellen Kadenzen und die Natur des musikalischen Materials erinnern an die *Zwei Solostücke*. Die Neuheit in Harmonie und Form liegt in dem Klavierpart. Der Titel deutet auf die Gleichbehandlung der zwei Instrumente und weist damit einerseits auf eine französische Gattungstradition des 19. Jahrhunderts, die Ära der Virtuosen, hin, andererseits spiegelt es eine besondere Mischung zweier musikalischer Formen: die Sonate als Kammermusik und das Konzert als eine individuelle Gattung für virtuose Instrumentalisten. Es gibt auch Kammermusikwerke, die für Lajtha als Vorbild fungieren konnten, z. B. die *Sonate en Concert* von Jean-Michel Damase (1950, Fl., Vc., Kl.) oder ein früheres Beispiel die *Sonate de Concert* von Charles-Valentin Alkan (ca. 1856, Vc., Kl.). Lajthas Komposition hat vier Sätze wie eine Sonate und in jedem Sätze tauchen immer wieder kadenzähnliche Abschnitte auf. Der technisch spektakuläre erste und der letzte Satz umrahmen zwei Charakterbilder: eine innerliche *Berceuse nostalgique* und ein aristokratisches *Menuett mélancolique*, das Letztere wird in Lajthas Kompositionen häufig benutzt.

Das ganze Werk erscheint wie eine klassische Sonatenform, in den kleineren Abschnitten gibt es eine Formbildung, die ein bezeichnendes Merkmal für Lajthas kompositorischen Stil ist. Eine allgegenwärtige Phänomen ist das wie eine Flickarbeit oder ein Stückwerk ausgelegte Motivnetz der Komposition. Der musikalische Text sieht wie vielflächige Bausteine aus, damit verleiht er der Musik – wie bei Lajtha so oft – eine fast grenzenlose Freiheit und Natürlichkeit. Im ersten Satz befinden sich zwei Kadenzen. Das Klavier spielt dasselbe Motiv für eine geraume Weile, währenddessen der Flötenspieler seine virtuellen Kadenzen frei spielen kann. [Notenbeispiel 2.]

Die rührende Innerlichkeit der *Berceuse* stammt vielleicht von den beinahe überirdischen Klängen des Klaviers, die die in der tiefen Lage spielende Flötestimme weich umschlingen. Der ganze Satz ist wie eine traumhafte Kontemplation mit vielen lebendigen aber schon ewig verlorenen Erinnerungen aus einer schönen Vergangenheit. Im Menuett werfen die Flöte und das Klavier dieselben Motive hin und her wie eine melancholische Unterhaltung. Die Struktur des zweiten und dritten Satzes spiegelt eine gewisse Verwandtschaft wider. Beide Sätze haben ein Trio und in der Reprise kehrt das Hauptthema in veränderter Form zurück. Nur in den letzten Takten hören wir wieder die ursprüngliche Melodie oder besser das ursprüngliche musikalische Material. Einige kleine Motive aus der *Berceuse* und aus dem Menuett tauchen im letzten Satz wieder auf.

Kammermusik mit Flöte

Neben den Werken für Soloflöte und Flöte mit Klavier hat László Lajtha auch Kammermusikwerke für Flöte und andere Instrumente komponiert. In seinem Oeuvre befinden sich zwei Trios für die gleiche Besetzung (Flöte, Cello und Harfe), zwei Quintette auch für dieselbe Besetzung (Flöte, Violine, Bratsche, Cello und Harfe) und drei Nocturne für eine ungewöhnliche Besetzung für Gesang, Flöte, Harfe und ein Streichquartett. Diese letzte Besetzung kann mit einem der Kammermusikwerke von Maurice Ravel in Verbindung gesehen werden. Ravel komponierte 1905 *Introduction et Allegro*, wo fast dieselben Instrumenten verwendet werden wie bei Lajtha 1941. Nur eine Verschiedenheit ist zu bemerken, nämlich dass in der Partitur der Nocturne nicht Gesang sondern Klarinette verwendet wird. So wird in Lajthas Kammermusikwerken oft die Flöte mit der Harfe kombiniert, was auch in Werken des französischen Impressionismus zu finden ist. Der Gesangszyklus *Trois nocturnes* – Lajthas einziges Werk dieser Gattung – ist eine viel-

DEUX PIÈCES
pour Flûte seule

László LAJTHA
Op. 69

1. MÉLANCOLIQUE

Senza trascinare, malinconico ♩ = 112 circa

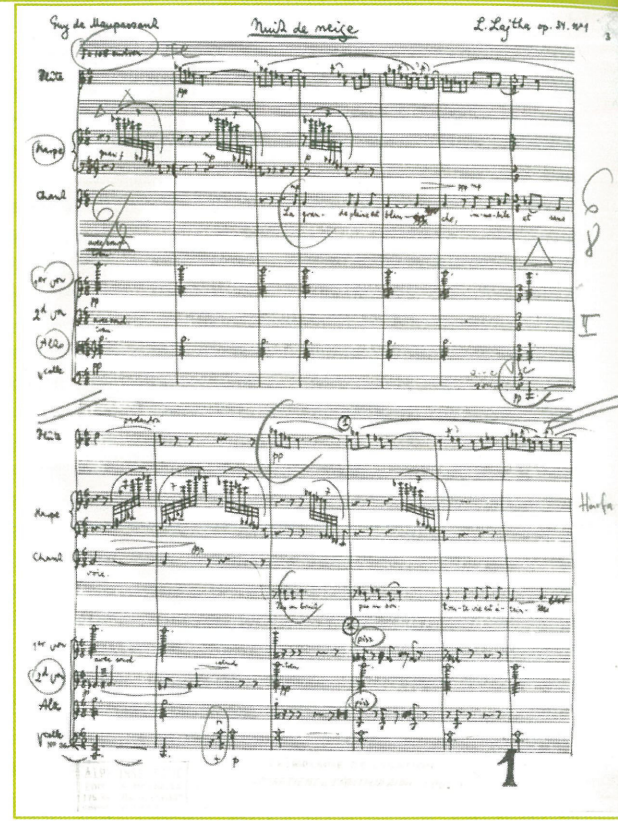
mp, la melodia molto espressiva e flessibile

Notenbeispiel 1.: Beginn des ersten Satzes der Deux pièces. Die mehrstimmige Flöte.

schichtige Komposition. [Anhang, Tabelle 4] In dem musikalischen Text treten immer wieder typisch französische, sich auf die Werke von Debussy oder Ravel beziehende kompositorische Techniken auf. Auch der Titel Nocturne weist auf französische Kompositionen hin. Das Werk besteht aus drei Sätzen. Im ersten Satz verwendet Lajtha ein Gedicht von Guy Maupassant, im zweiten Satz ein anderes von Victor Hugo und im letzten Satz ein Gedicht von Henri de Régnier. Jedes Gedicht malt eine Nacht von verschiedenen Jahreszeiten. Das erste beschreibt eine frostige Winternacht, das zweite malt die Stimmungen der Sommer-nächte, und das letzte eine schwüle Nacht im Herbst. Lajtha erklärt die Eigenschaften und die Geschichte der Nächte mit Hilfe der verschiedenen Klangfarben der Instrumentengruppen. In der Musik befinden sich viele sogenannte „Madrigalisten“, d. h. musikalische Elemente, die die Bedeutung gewisser Wörter mit Hilfe der Musik widerspiegeln (z. B. werden im letzten Gesang die fließenden Tränen mit fließenden Arpeggios oder die mit Seide und Gold versehene Nacht mit weichem aber glänzendem Klang dargestellt). Trotz der ästhetischen Schönheit und künstlerischen Qualität der drei Nocturne werden sie auch heute noch selten aufgeführt. Die Noten stehen den Musikern und den Wissenschaftlern nur im Manuskript und im Faksimile zur Verfügung.

Die *Quatre hommages* (Vier Hommages) gehören wie die *Trois nocturnes* zu den „französischen“ Kompositionen von Lajtha. [Anhang, Tabelle 5] Der Titel zeichnet Vier Porträts. Das erste ist der französische Komponist Clément Jannequin, dessen Kunst Lajtha noch während einer seiner Studienreisen nach Paris näher kennenlernte. Der zweite Satz ist eine *Hommage à Couperin*. Lajtha beschreibt den Stil des Cembalisten und Komponisten im 17-18. Jahrhundert mit edlen, schlanken Melodien. Der dritte Satz heisst *Hommage à Ravel*; hier verwendet Lajtha einen unheimlichen Marsch von Ravels Oper *L'Enfant et les Sortilèges* (Das Kind und der Zauberspuck; 1924). Das letzte Porträt ist ein Aussenseiter, weil er eine imaginäre Persönlichkeit

schildert. In diesem Satz verkörpert Lajtha eine der Romanfiguren des französischen Schriftstellers Romain Rolland, Colas Breugnon, den immer gemüthlichen Fachmann mit lustiger, hitziger Musik.² Die zwei Trios und zwei Quintette ähneln einander sowie an die *Sonate en Concert* in mehreren Beziehungen. [Anhang, Tabelle 6 und 7] Das erste Quintett, die *Marionnettes* beginnt auch mit einem grotesken Marsch wie die Sonate und der dritte Satz ist wieder der von Lajtha so oft benutzte aristokratische Tanz, das Menuet. Die Verwendung der Form ist auch in diesen Kompositionen unkonventionell: daran liegt es wohl, dass Lajtha Werke beliebt waren oder abgelehnt wurden und sie 55 Jahre nach dem Tod des Komponisten noch nicht populär geworden sind. Die Selbstständigkeit der technisch komplizierten Stimmen macht die präzise Interpretation dieser Kammermusikwerke zeit aufwändig und manchmal mühselig. Diese Werke sind zwar schwer zu spielen, aber wirkungsvoll. Sie lohnen die anstrengende Arbeit, da sie ein belebendes musikalisches Erlebnis nicht nur für das Publikum sondern auch für die Künstler bieten. Die Kraft dieses Erlebnisses liegt in der visuellen Inspiration der Werke. In der Komposition zum Film *Murder in the cathedral* (1948; *Mörder in der Kathedrale*) verwendet Lajtha einige Kammermusik-Fragmente, die später im zweiten Trio und im zweiten Quintett wieder zu finden sind. Der Film verwendet das gleichnamige Drama von T. S. Eliot, welches das Martyrium von Thomas Becket erzählt. Im Gegensatz zu den symphonischen Fragmenten illustriert die Kammermusik in diesem Film eine innerliche Szene, sie vermittelt eine familiäre Atmosphäre. Die Tatsache, dass die Kammermusik-Fragmente später im zweiten Trio und zweiten Quintett wiederbenutzt worden sind, weist ei-


Lajtha: *Trois nocturnes*, op. 34. 1er Satz – Nuit de neige (Faksimile)

nerseits die „Patchwork“-Technik in Lajthas Strukturbildung nach, andererseits spiegeln sie den dramatischen Charakterzug fast allgegenwärtig in seinem Stil wider. Das Oeuvre von Lajtha bietet dem Flöten-spieler einen wertvollen, beinahe unbekannten Schatz, der auf viele Aufführungen wartet.

Seit 2013 befindet sich das Erbe von Lajtha im Archiv für Ungarischen Musik der 20.-21. Jahrhunderts des Instituts für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie für Wissenschaften. Um weitere Informationen von Lajtha und ihrer Flötenwerke zu erhalten, schreiben Sie uns bitte. Leiterin des Archivs: Anna Dalos Verantwortliche für die Lajtha-Sammlung: Viktória Ozsvárt, E-mail: magyar.zenei.archivum@btk.mta.hu

² Lajtha widmete sein zweites Streichtrio Romain Rolland (op. 18, 1932).



▲ Lajtha (links) mit dem französischen Komponisten Olivier Messiaen (rechts) im 1962, Paris

Anhang: Tabellen 2-7. für den Text

Deux pieces pour flûte seule			
Satz	Titel	Vortragsvorschrift	Musikalische Eigenschaften
1. Satz	Mélancolique	Senza trascinare, malinconico	verborgene Polyphonie; dreifache Form
2. Satz	Vif et gracieux	Molto vivo e grazioso	Inspiration von der ungarischen Volksmusik und Tanz; eigenartige Rondofrom
Sonate en Concert			
Satz	Titel	Vortragsvorschrift	Musikalische Eigenschaften
1. Satz	Entrée avec deux cadences	-	grotesker Marsch; Kadenzen in der Flötenstimme; unerwartete Modulationen
2. Satz	Berceuse nostalgique	Andantino	weiche Klavierklänge; wankende Flötenmelodie; dreifache Form mit kleineren Veränderungen in der Reprise
3. Satz	Menuet mélancolique	-	edle, heitere Melodien in beiden Stimmen; im Mittelteil chromatische Flötenkadenz über der Melodie des Klaviers
4. Satz	Final gai	Alerte et gai	eigenartige Formenbildung; „Patchwork“
Trois nocturnes, op. 34			
Satz	Titel	Beginn des Textes	Autor des Textes; Bemerkungen
1. Satz	Nuit de neige	„Weisses, unbewegtes, stummes Flachland“	Gedicht von Guy de Maupassant; kalte und frostige Klänge
2. Satz	Nuits de juin	„Sommer! Der Sonne ist untergegangen“	Gedicht von Victor Hugo; Flötensolo am Beginn
3. Satz	Nuit d'automne	„Es ist so schön, wenn das Blut des Sonnes herunterfließt“	Gedicht von Henri de Régnier; erotische Klänge
Quatre hommages, op. 42			
Satz	Titel	Untertitel und Vortragsvorschrift	Musikalische Eigenschaften
1. Satz	Hommage à Jannequin	Chanson Andante poco rubato	Zwiesgespräch zwischen der Flöte und der Klarinette; lyrisch, ruhig, isorhythmisch
2. Satz	Hommage à Couperin	La gracieuse ou les tendrenesse mélancoliques Allegro	Imitationen; graziöser, aristokratischer Stil; Kadenzen für jedes Instrument
3. Satz	Hommage à Ravel	Adieu pastourelles... Modéré	unheimlicher Marsch; Zitat von Ravels Oper
4. Satz	Hommage à Colas Breugnon	Parade Très vif	lustige, hitzige Musik
Trio No. 1, op. 22			
Satz	Taktart und Tonart	Vortragsvorschrift	Musikalische Eigenschaften
1. Satz	6/8, Es-Moll	Andante	wiegende Rhythmik, wie ein Siciliano; Flötenkadenz
2. Satz	4/4, Es-Moll	Molto allegro	rasche Arpeggios; dünnes, helles Material
3. Satz	2/4, Es?	Quasi lento	Ostinato in der Harfenstimme; chromatische Figurationen
4. Satz	6/4, Es-Dur	Allegro vivo	wechselnde Taktarten; rhythmische Spiele
Trio No. 2, op. 47			
Satz	Taktart und Tonart	Vortragsvorschrift	Musikalische Eigenschaften
1. Satz	4/4, F-Moll	Allegro ma non troppo	visuelle „Filmmusik“
2. Satz	9/16 (5+4 und 4+5), F-Moll	-	rasche Arpeggios; quasi attacca 3. Satz
3. Satz	4/4, F-Dur	Vivace	Flötenkadenz
Quintett, op. 26 (Marionettes)			
Satz	Taktart und Tonart	Titel und Vortragsvorschrift	Musikalische Eigenschaften
1. Satz	4/4, A-Dur	Marche des trois pantins	grotesker Marsch
2. Satz	6/8, A-Moll	La nuit dans la forte Andantino quieto	impressionistische „Nachtmusik“
3. Satz	3/4, A-Moll	Menuet royal	edle, aristokratische Tanzmusik
4. Satz	3/4, A-Dur	Chamailleries Presto agitato	lebendig und virtuos
Quintett, op. 46			
Satz	Taktart und Tonart	Titel und Vortragsvorschrift	Musikalische Eigenschaften
1. Satz	3/4, Des	Allegro comodo	lustiger Marsch
2. Satz	4/4, Fis	Lento	„Nachtmusik“
3. Satz	3/4, F	Éstampie (altfranzösischer Tanz, „Stampftanz“) Molto allegro	motorische Rhythmik; repetierende Motive
4. Satz	4/4, Cis	Allegro	lyrische Melodien; unheimliche Klänge


Notenbeispiel 2.: Fragment der Kadenz der Flöte im ersten Satz der *Sonate en Concert*.

VIKTÓRIA OZSVÁRT ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. 2015 erwarb sie ihren Abschluss in Musikologie an der Franz Liszt Musikakademie, Budapest. Im gleichen Jahr bereicherte sie die Konferenz des Ungarischen Wissenschaftlichen Studentenvereins mit ihrem Essay betitelt „Klassizismus und Modernität in den Kantaten *An die Künstler* bei Mendelssohn und Liszt“. Zur Zeit arbeitet sie an ihrer PhD-Dissertation an der Franz Liszt Musikakademie; ihre Thema ist die stylistische und historische Untersuchung und kompositorische Analyse der letzten Schaffensperiode (1945–1963) des ungarischen Komponisten und Musikethnologen, László Lajtha (1892–1963).

▲ Viktória Ozsvárt im Lajtha-Gedenkzimmer.

Das Zimmer befindet sich im Musikhistorischen Museum des Instituts für Musikwissenschaft (Budapest, 1014, Táncsics M. Straße 7.).

Foto: Manó Barnabás Kukár.